

Henry Thorau

## **Rezeption mit Rezept: Wie brasilianisches Theater deutsches Theater animiert**

Wer sich im Ernst dem deutschen Theater stellen will, und zwar dem gesamten, kompletten Theater zwischen Dinkelsbühl und Volksbühne, braucht Nerven wie Drahtseile, eine gut trainierte Leber und die Fähigkeit, nicht unbedingt nach dem Sinn der Veranstaltung zu fragen. Jede Spielzeit beschert dem offenbar durch nichts zu erschütternden Publikum etwa 4.000 Premieren in 145 deutschen Landesbühnen, Stadt- und Staatstheatern und 185 Privattheatern. Zusammen kommen sie auf gut 60.000 Vorstellungen in einer Spielzeit, im Repertoire sind pro Saison etwa 3.000 Stücke, von Klamotten bis Beckett, Beziehungskomödien, Edeldepressionen, feministische Textflächen und gut abgehangener Revolutionskitsch von Brecht bis Heiner Müller, dazu jede Menge Zeitstücke über Krieg, Terror, Arbeitslosigkeit, Genforschung und anderen Schabernack.

Dies schrieb der Berliner Theaterkritiker Peter Laudenbach im Juli 2008. Die hohe Anzahl von Stücken auf dem Spielplan erklärt sich, dies sei für den nicht deutschen Rezipienten hinzugefügt, durch das hoch subventionierte Repertoire-theatersystem unserer Staats-, Stadt- und Landestheater. Die relativ hohe Auslastung erklärt sich auch aus der oft Jahre im Voraus erfolgten minutiösen Spielplanorganisation sowie dem deutschen Abonentensystem. Als Abonnent der "Theatergemeinde" oder des Volksbühnenvereins – seit Jahrzehnten mitgliederstarke Besucherorganisationen – kann man *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* zwei Jahre im Voraus auf den Tag genau verbindlich buchen, mit Rechtsschutz. Nur durch höhere Gewalt geht der Anspruch auf Platz 7 in Reihe 11 links, Parkett, im Renaissance-Theater, Knesebeckstraße 100, Berlin-Charlottenburg, verlustig.

Der Anteil brasilianischer Texte an den genannten 3.000 Stücken war in den letzten Jahren praktisch inexistent, mit Ausnahme einiger Dauerbrenner im Bereich des Boulevardtheaters, die keinem wehtun, wie *Der Tag, an dem der Papst gekidnappt wurde* (*O dia em que raptaram o papa*, 1972; dt. 1973), *Wie bringt man einen Playboy um?* (*Como matar um playboy*, 1965; dt. 1974), *Ölcinderella* (*A Cinderella do petróleo*, 1976; dt. 1978), alles Komödien von João Bethencourt, von dem in den 1970er Jahren insgesamt acht Stücke übersetzt wurden (Küpper 1994: 61, 62), oder die 50er- und 60er-Jahre-Komödien *Feinde schi-*

cken keine Blumen (*Os inimigos não mandam flores*, 1954; dt. 1954) und *Heute nacht regnet es Silber* (*Esta noite choveu prata ou de volta à vida*, 1960; dt. 1960) von Pedro Bloch (Küpper 1994: 63, 64).<sup>1</sup> Ausnahme in der Präsentation brasilianischer Texte bilden auch Festivals, Gastspiele mit Simultanübersetzung, einmalige szenische Lesungen; doch kann dies nicht als repräsentativ für ganz Deutschland gelten, denn die Ausnahme bilden hier Festspielorte, die Metropolen Hamburg, Köln, München und seit jeher Berlin.

Tatsache ist, dass nach dem Boom der lateinamerikanischen Literatur in den 70er und 80er Jahren in der "Alten Welt" – der auch mit dem besonderen Interesse bzw. der menschlichen Anteilnahme an den bedrohlichen politischen Entwicklungen in der "Neuen Welt" zu tun hatte – das Interesse schlagartig abnahm, als liberalere Regierungen auf dem südamerikanischen Kontinent relative politische und ökonomische Sicherheit gewährleisteten (aus der Perspektive marktorientierter westlicher Politsysteme wohlgemerkt). Schlagartig deshalb, weil mit dem Fall der Berliner Mauer als Symbol auch der Kalte Krieg beendet war und das Sowjetsystem zusammenbrach, was weitreichende Folgen hatte: politisch, militärisch, ökonomisch und kulturell. Die Länder des Ostens wurden nun plötzlich auch literarisch "entdeckt" – das heißt auch, marktstrategisch: einerseits als Absatzmarkt, andererseits als Quelle neuer Inspiration. Von deutschen Literaten verfasste Spionage- und Liebesaffären ereigneten sich nun seltener am Zuckerhut, sondern vermehrt in Zonen, die lange tabu waren, wie Sofia und Bukarest. Literaturscouts entdeckten neue und alte Talente, Verlagsprogramme wurden ausgerichtet auf die neuen EU-Beitrittsländer. Die Literaturbeilagen widmeten sich nun mit Schwerpunktthemen Litauen, Polen, Rumänien, Slowenien. Und dann kam auch noch der schreckliche Krieg auf dem Balkan. Auch das war zynischerweise absatzfördernd.

Lateinamerika war "out". Auch im Theater. Zu den Festivals wurden mehr georgische, kroatische, lettische, ukrainische Gruppen eingeladen als aus Uruguay, Argentinien oder Brasilien. Wer sein Berufsleben der portugiesischsprachigen Kultur gewidmet hat, sieht sich heute bei dem Versuch, ein brasilianisches Drama übersetzen und platzieren zu wollen, einem noch größeren Rechtfertigungsdruck ausgesetzt als früher. Theaterstücke – auch die Übersetzungen fremdsprachiger Werke – werden von den Theaterverlagen in der Regel nur in geringer Zahl und nur für Theaterfachleute, Regisseure, Dramaturgen, Schauspieler, Wissenschaftler und Theaterkritiker produziert: als sogenannte

---

1 Die Angaben von Küpper sind stellenweise unvollständig und wurden vom Verfasser ergänzt.

“unverkäufliche Bühnenmanuskripte”. Wurden diese von den Theaterverlagen früher in Papierversion vervielfältigt, werden sie heute eher *online* zur Verfügung gestellt. Theaterstücke kommen in der Regel nur dann als Buch auf den Markt, sind nur dann im Buchhandel erhältlich, wenn sie von einem bekannten Autor stammen, erfolgversprechend sind oder auf der Bühne erfolgreich waren. Augusto Boals Exil-Drama *Murro em ponta de faca* (1978), das unter dem deutschen Titel *Mit der Faust ins offene Messer* (1981) an etwa 30 deutschen Theatern – darunter so bedeutende wie das Deutsche Theater in Berlin oder das Schauspiel Köln – in jeweils unterschiedlichen Inszenierungen mit insgesamt mehr als 1.000 Aufführungen gespielt und auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wurde, erzielte schließlich auch als Taschenbuch mehrere Auflagen.

Die Anzahl der Übersetzungen brasilianischer Dramen ist auch deshalb zurückgegangen, weil Theaterverlage heute ein noch geringeres finanzielles Risiko mit Texten aus der “Dritten Welt” eingehen. Früher leisteten sich Theaterverlage, ihren Dramenübersetzern einen Vorschuss von etwa 700 Euro zu bezahlen, der dann später mit den Tantiemen der Aufführung verrechnet wurde. Auch wenn das Stück nicht gespielt wurde, hatte der Übersetzer zumindest 700 Euro verdient. Heute, in Zeiten der Rezession, sollen Übersetzer immer häufiger akzeptieren, dass sie ausschließlich und mit einem geringen Prozentsatz an den Tantiemen beteiligt werden. Akzeptiert ein Übersetzer in seiner Begeisterung für die Sache diese Bedingungen, und das von ihm übersetzte Stück – in unserem Fall das eines brasilianischen Autors – wird von keinem Theater gespielt oder von keinem Rundfunksender als Hörspiel produziert – eine lange und schöne Tradition des öffentlich-rechtlichen Rundfunkwesens in Deutschland –, hat der motivierte Übersetzer unbezahlte Arbeit geleistet. Hinzu kommt: Ein nicht aufgeführtes Stück ist in der öffentlichen Wahrnehmung inexistent. Das ist das Los vieler Übersetzungen – und Übersetzer.

Ideologisch-politische Marktgesetze bestimmen den Auf- und Niedergang von “Zeitstücken”, die unter bestimmten historischen Gegebenheiten relevant sind oder als relevant erachtet werden und von heute auf morgen auf dem Friedhof der Geschichte landen. In der brasilianischen Theaterliteratur trifft das exemplarisch auf Roberto Athaydes *Apareceu a Margarida* (1973) zu: ein Monodrama, das in Deutschland als *Auftritt Dona Margarida* (1976) mit dem irreführenden Untertitel “Tragikomischer Monolog für eine stürmische Frau” bis Ende der 70er Jahre zahlreiche Bühnen eroberte, handelte es sich bei der Unterrichtsstunde (die Anspielung auf das Theater des Absurden ist deutlich), in der die Lehrerin die Schüler zu absolutem Gehorsam erziehen will, doch um eine leicht

übertragbare Parabel auf autoritäre Staats- und Gesellschaftssysteme, die inzwischen in den meisten Ländern abgewirtschaftet haben.

Dass nicht nur übersetzte Dramen, sondern ganze Theaterinszenierungen eines Landes wie Brasilien bei uns “wahrgenommen” werden können, ist vor allem der vom Internationalen Theaterinstitut (ITI) Ende der 70er Jahre angestoßenen und hoch subventionierten Festivalkultur zu verdanken, die es ermöglicht, ganze Theaterproduktionen auf Reisen zu schicken: zum “Theater der Nationen” 1979 in Hamburg, zum “Theater der Welt” mit Stationen in Köln (1981), Frankfurt am Main (1985), Stuttgart (1987), Dresden (1996). Ein Markstein war das Festival der Weltkulturen “Horizonte” 1982 in Berlin; hier wurde Antunes Filhos legendäre *Macunaíma*-Inszenierung im Hebbel-Theater stürmisch gefeiert. Auswahlkriterium für die Festivalteilnahme war meist die Aura des Fremden und Außergewöhnlichen, des Innovativen, manchmal auch Skandalösen in der Theatersprache.

Viele Gastspiele fanden in der vor dem Mauerfall vom Bund hoch subventionierten Inselstadt West-Berlin statt, heute Hauptstadt Berlin. Aus “Horizonte” ging das eng mit dem Goethe-Institut zusammenarbeitende “Haus der Kulturen der Welt” hervor, eine finanziell immer wieder bedrohte, aber aus der deutschen Kulturlandschaft nicht mehr wegzudenkende Institution, die von erfahrenen Direktoren von Goethe-Instituten geleitet wird. In den Medien viel beachtete Ausstellungen lateinamerikanischer Kunst – wie die von Alfons Hug, Peter Junge und Viola König kuratierte Ausstellung “Die Tropen”, die vom 12. September 2008 bis 5. Januar 2009 im Martin-Gropius-Bau in Berlin Station machte – oder Musik und eben auch Theatergastspiele sind heute wesentlicher Bestandteil der Hauptstadt Kultur. 1990 wurde im “Haus der Kulturen der Welt” – organisiert von den Goethe-Instituten Brasiliens unter der Leitung von Roland Schaffner – das erste Deutsch-Brasilianische Theaterkolloquium veranstaltet, auf dem sich namhafte brasilianische und deutsche Regisseure, Dramaturgen und Theaterwissenschaftler zu einem Gedankenaustausch trafen. Der Begriff “Austausch” war wörtlich zu nehmen, denn die Fortsetzung des Treffens fand im Herbst desselben Jahres im Goethe-Institut in São Paulo statt. Aus dem Treffen ging auch eine Publikation hervor (Heibert 1990).

Neben der journalistischen ist auch die wissenschaftliche Beachtung und Bearbeitung ein wesentlicher Faktor für die Rezeption des brasilianischen Theaters. Sicher auch als Folge von Gastspielen, Tagungen und Kolloquien wächst das Interesse von Studierenden und Wissenschaftlern, sich verstärkt um Studien- und Forschungsaufenthalte in Brasilien zu bewerben, nimmt die Bereitschaft an deutschen theaterwissenschaftlichen Instituten zu, Seminare zum brasilianischen Theater anzubieten. Seit den 80er Jahren sind zahlreiche

Magisterarbeiten, mehrere Dissertationen und Habilitationsschriften zum brasilianischen Theater entstanden. Aber was wären Eventcharakter, Festivals mit viel Geld, Hauptstadt-Bonus und Metropolen-Effekt ohne den Faktor Besessenheit einiger Menschen? So erklärt sich vielleicht auch der Erfolg von José Celso's Mammuttheaterprojekt *Krieg im Sertão* nach Euclides da Cunhas epochalem Werk *Os sertões* im Jahr 2004 bei den finanziell gut ausgestatteten Ruhrfestspielen Recklinghausen, in der tiefsten Provinz in Nordrhein-Westfalen und im Jahr darauf an der Volksbühne Ost in Berlin.

Das Ereignis *Krieg im Sertão* kann man hier exemplarisch betrachten: Die Prosavorlage wurde in der mit dem Wieland-Preis ausgezeichneten deutschen Übersetzung Berthold Zillys in den Medien viel beachtet. Die Aufmerksamkeit war dem Buch schon deshalb sicher, weil es 1994, als Brasilien Schwerpunktthema der Frankfurter Buchmesse war, in einem renommierten Verlag erschienen war. Der Bucherfolg half sicher bei der Entscheidungsfindung, sich auf das Gastspiel aus São Paulo in Recklinghausen einzulassen. Auch konnte man davon ausgehen, dass die Produktion mit journalistischer und wissenschaftlicher Unterstützung präsentiert werden würde. Ein mit Lehm eingesmierter nackter Indio auf dem Cover von *Theater heute* (4/2004), einer der führenden deutschen Theaterzeitschriften, war der beste *eye catcher* für den politisch korrekten, kulturinteressierten und wohl situierten Linksintellektuellen, für den es keinen besonderen Aufwand bedeutete, mit seinem Mittelklassewagen an drei Abenden nacheinander in das abgelegene nordrhein-westfälische Industriegebiet, genauer: zur stillgelegten Grubenausbauwerkstatt in Marl zu fahren – zu einem Riesenspektakel, das am Spätnachmittag begann und bis in die tiefe Nacht dauerte. Der Verfasser muss gestehen, dass er den Ort nur mit Hilfe des Navigationssystems fand.

Das Totalerlebnis Theater begann mit einer Einführung durch den Berliner Brasilianisten und Übersetzer Berthold Zilly in einem Areal vor der eigentlichen Spielstätte, gesäumt von einer Fotoausstellung zu Leben und Werk Euclides da Cunhas. Anschließend wurden die Zuschauer von den Akteuren in einer Prozession in die Spielstätte geleitet, die von Stahlgerüsten umsäumt und mit viel Aufwand dem Spielraum des Teatro Oficina in São Paulo nachgebaut war, damit José Celso seinen Geschichtsvisionen und -halluzinationen freien Lauf lassen konnte und seine zwei Dutzend aus Brasilien eingeflogenen Akteure mit viel Wasser, Lehm und Musik Genre-Bilder nachstellen, Kampf- und Liebesszenen ausagieren konnten. Jede Sequenz wurde von Videokameras auf Großbildleinwände *live* übertragen, von Dokumentareinspielungen und Zitaten aus der deutschen Übersetzung der Buchvorlage überblendet. Selten war die Videotechnik so adäquat angewandt worden wie in dieser brasilianischen Produktion. Je län-

ger der Abend dauerte, umso interaktiver wurden die Aktionen, bei denen die als kontaktscheu, kognitiv überkonditioniert und aggressiv gehemmt geltenden deutschen Bildungsbürger bereitwillig die Hosen herunterließen, um sich wie eine Rinderherde die Gesäßbacken symbolisch brandmarken zu lassen.

Derart durch den Erfolg gestärkt, wagte der Festivalchef Frank Castorf, animiert von seinem engagierten Dramaturgen Matthias Pees, das brasilianische Bühnenweihfestspiel 2005 in die Hauptstadt einzuladen, in die von ihm als Intendant geleitete Volksbühne Ost am Rosa- Luxemburg-Platz. Dass die Rechnung finanziell aufging, mag bezweifelt werden; künstlerisch ging sie auf, sind Frank Castorf und Zé Celso doch wesensverwandt in ihrem anarchisch autonomen Zugriff auf Geschichte und deren literarische Repräsentationsformen. In mancher Weise übertrifft Zé Celso Castorf sogar noch – vielleicht erklärt dies auch Frank Castorfs Faszination für Zé Celso und das Teatro Oficina –, etwa in der räumlichen Okkupation: Bühne und Zuschauerraum waren zu einer nach hinten ansteigenden schrägen Spielplattform zusammengewachsen. Die Zuschauer sitzen bei Castorf zwar auch immer wieder auf der Bühne, doch eine bislang selbst in der Hauptstadt Ost bei Castorf so noch nicht gesehene Grenzüberschreitung betraf die Nacktheit: Als der weißhaarige, langbärtige, Rübezahl nicht unähnliche Greis José Celso als Wanderpriester mitten durch die auf dem Boden kauern den Zuschauer schritt, sein Gewand von den Schultern rutschen ließ, nackt, blasshäutig und hager wie ein weiser Eremit mit irisierendem Blick einen nackten jungen Indio an sich zog und innig umarmte, währte man sich in biblischen Zeiten. Minutenlang war es im sonst während der Aufführung so turbulenten Raum absolut still, so sehr berührte diese Szene in der Art, wie sie Verletzlichkeit, versuchte Kommunikation über konkrete historische und regionale Gegebenheiten hinaus zeigte. Dass es der Aufführung gelang, über zeitliche und örtliche Grenzen hinaus das komplexe Machtgefüge der globalen kapitalistischen Strukturierung der Welt in Geschichte und Gegenwart im Sinne der postkolonialen Theorie aufzuzeigen, mag in Anbetracht der ansonsten pittoresk folkloristischen Überfrachtung des Theatermarathons etwas bezweifelt werden.

Im Rahmen der *Copa da Cultura* 2006 führte die Volksbühne Ost in Zusammenarbeit mit und unterstützt von der Brasilianischen Botschaft eine Reihe szenischer Lesungen brasilianischer Theaterstücke durch. Der Intendant Frank Castorf richtete selbst ein Stück zu einer szenischen Lesung ein: Nelson Rodrigues' *Begräbnis erster Klasse* (*A falecida*, 1953; dt. 1987).<sup>2</sup> Castorf wusste ver-

---

2 Nelson Rodrigues war in Deutschland kein Unbekannter mehr. 11 Stücke liegen in deutscher Übersetzung von Marina Spinu und Henry Thorau im Verlag der Autoren (Frankfurt am Main)

mutlich selbst nicht, mit welcher nachtwandlerischen Sicherheit es ihm gelungen war, Geist und Gestus dieser *tragédia carioca* über kleinbürgerliches Glück und Elend in einer emotional und melodramatisch geprägten Gesellschaft zu erfassen und zu transponieren. Die Präsentation war mehr als eine szenische Lesung: Die Schauspieler extemporierten mit stilisierter Vokaldehnung; mit geradezu expressionistischem Heulen, Augenrollen und weiten Gesten setzten sie die katachretischen Regieanweisungen Nelson Rodrigues' kongenial um und befanden sich in bester, aber eben stilisierter brasilianischer Boulevardtheatertradition, die man in dieser übersteigerten Form bei uns nicht kennt und so noch nicht gesehen hat.

Frank Castorfs Begeisterung für Nelson Rodrigues fand ihre Fortsetzung in Brasilien. In São Paulo inszenierte er 2006 Nelson Rodrigues' *Anjo negro* (1946): eine Produktion, die in der portugiesischen Originalversion anschließend in Hannover und Berlin gezeigt wurde. Das war ein genauso spannendes wie brisantes Projekt: Ein deutscher Regisseur wagt sich in Brasilien mit brasilianischen Schauspielern an einen brasilianischen modernen Klassiker. Doch weil ihm Rodrigues' Stück "zu nihilistisch" gewesen sei, verschränkte Castorf es mit Versatzstücken aus Heiner Müllers *Der Auftrag* (1979), einem Stück über den gescheiterten Versuch des Exports der französischen Revolution nach Haiti. Er wollte damit zeigen, dass "manche Menschen in bestimmten Situationen die Welt verändern können" (Mürdter 2007).

Castorfs Anliegen scheint bei den brasilianischen Zuschauern und Kritikern nicht rundweg gut angekommen zu sein, wenn man der Presse glauben darf. Warum? Weil Castorf, das postmoderne Regietheater-Wunderkind und *enfant terrible* der ehemaligen DDR es wider die Erwartung der "Werktreue" und in seinem von Theoretikern wie dem Theatersemiotiker Patrice Pavis gestärkten Selbstbewusstsein, dass Regisseure Co-Autoren sind, gewagt hatte, einen Säulenheiligen der brasilianischen Kultur zu dekonstruieren? Mag sein. Eher ausschlaggebend ist wohl, dass man in einem von Militärdiktaturen und Widerstand geprägten Land wie Brasilien sensibel reagiert, wenn ein möglicherweise unter dem "burn out"-Syndrom leidender Starregisseur schwärmt: "Ach, Brasilien, das ist ja wie eine Droge. [...] Deshalb bleibt die Sehnsucht, auch die Sehnsucht nach einem

---

vor; einige seiner Texte wurden an großen Theatern inszeniert: u.a. *Kuß im Rinnstein* (0 *beijo no asfalto*, 1961; dt. 1987) 1988 am Schauspiel Köln und 1993 am Maxim-Gorki-Theater in Berlin, *Familienalbum* (*Album de família*, 1945; dt. 1989) 1990 am Düsseldorfer Schauspielhaus. Auch eine Auswahl seiner Fußballkolumnen wurde 2006 anlässlich der *Copa Mundial* übersetzt und war unter dem Titel *Gooooooooo!! Brasilianer zu sein ist das größte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp) sehr erfolgreich.

anderen Blick, einer anderen Literatur, die etwas darüber sagt, was in der Welt wirklich vor sich geht” (Pilz / Teicke 2007). Was in der Welt *wirklich* vor sich geht? Klingt es nicht etwas realitätsfremd und naiv, wenn Castorf weiter schwelgt: “Diese Texte [jetzt meinte er vor allem die Heiner Müllers] artikulieren ja eine diffuse Art von Widerstand, der in São Paulo Alltag ist. Wenn man dort durch die Straßen geht, kann man genauso schnell Freunde wie das Messer finden. Darin steckt auch für mich eine Hoffnung von Vitalität, die viel mit meinem Ansatz für die Inszenierung zu tun hat: mit Jean Baudrillards Gedanken einer Internationale des Hasses, des Widerstandes” (Pilz / Teicke 2007).

Diese seltsame Art von “Vitalität” mag vielleicht bei einem in relativ eintöniger Sicherheit lebenden Mitteleuropäer wie Castorf einen gewissen Kitzel auslösen; die in São Paulo lebenden Menschen können auf diese Art von Kontakt mit der Realität vermutlich verzichten. Und ist es nicht ebenso geschichtsfremd wie verklärend, wenn Castorf der Auffassung ist, in Brasilien gebe es, anders als in Deutschland, “wenigstens den Versuch, den Gedanken an die Möglichkeit einer Revolution zuzulassen, an eine Revolution, die den Blick jenseits unserer westlichen Demokratie öffnet” (Pilz / Teicke 2007)? In ihrer Rezension zu *Schwarzer Engel von Nelson Rodrigues mit der Erinnerung an eine Revolution: Der Auftrag von Heiner Müller* – einem Gemenge aus Vergewaltigung, Inzest, Mord, Blendung, Medea-Ödipus-Tragödie, “Romantic World” (so der Neon-Schriftzug über dem Bühnenportal), Candomblé, philosophischen Revolutionsgedankensplittern von Preußen bis zur Vorwendezeit – fragte die *tageszeitung* nach der Aufführung in Berlin, ob Castorf “nicht letztlich doch einer seltsamen, auf Lateinamerika projizierten Romantik von Revolution erliegt” (Nord 2007). Und es lässt sich ergänzend fragen, ob Castorfs Anliegen in Erfüllung gegangen ist, in Brasilien wie in Deutschland, ob er nicht doch sehr diffusen und altmodernen Vorstellungen, wie wir sie nicht selten bei im Osten Deutschlands sozialisierten Intellektuellen und Künstlern vorfinden, erlegen ist?

Dennoch ist Castorfs Projekt wegweisend, manifestiert sich in dieser Inszenierung doch geradezu exemplarisch grenzüberschreitendes szenisches Denken. Castorf hat seinen Blick, soweit ihm dies als Westeuropäer möglich ist, nicht nur vom Zentrum in die Peripherie gelenkt, sondern durch die Begegnung von Heiner Müller mit Nelson Rodrigues einen dezentrierten hybriden Zwischenraum geschaffen, einen “third place” im Sinne Homi Bhabhas (1994: 37), Voraussetzung für eine vorurteilsfreiere *cross-cultural*-Debatte jenseits gegenseitigen Belehrungsverdachts, der wiederum aus den Tiefen kolonialer Traumata kommt. Einige brasilianische Theaterkritiker wollten Castorfs Ansatz nicht folgen; eine



renommierte brasilianische Theaterkritikerin soll sogar in den neo-kolonialistischen Opfer-Diskurs zurückgefallen sein – und dies im 21. Jahrhundert: “Lektionen von anderswo brauchen wir wirklich nicht” (Hart 2007). Die Ablehnung soll in der harschen Aufforderung des bekannten brasilianischen Schriftstellers und Kolumnisten Marcelo Rubens Paiva gegipfelt haben: “Hau ab, Mann, mach Theater für deine Deutschen” (Hart 2007). Dies kam einem Rausschmiss gleich, der einen von der DDR traumatisierten Künstler besonders hart getroffen haben muss. Die Theaterwissenschaft wird sich mit diesen Fragestellungen sicher noch ausführlich beschäftigen.

Und in Deutschland? Bei uns wurde die Aufführung von Castorfs studentischem Zielpublikum goutiert und von der Kritik überwiegend freundlich gewürdigt, auch wenn man sich nur schwer vorstellen kann, dass die deutschen Zuschauer Erkenntnisse über Brasilien gewonnen haben, wenn wieder die von unserem Hausregisseur vom Rosa-Luxemburg-Platz sattem bekannten Versatzstücke bemüht wurden; wenn wieder einmal minutenlanges Erbrechen, Brüllen, Prügeln, Table-Dance und eine Kreuzigung vorgeführt wurden, Akteure mit Ziegelsteinen um sich warfen und die Bühne demolierten (hat Castorf Letzteres etwa aus Zé Celso's legendärer Inszenierung von Brechts *Na selva das cidades* aus den 60er Jahren kopiert?); wenn wieder einmal, wie so oft bei Castorf, vieles nur als Videoprojektion gesehen werden konnte? Die Rollen der schwarzen Schauspieler waren mit Weißen besetzt und umgekehrt. Auch diese Umkehrung war nichts Neues: ein *déjà vu* in Berlin, wurde sie doch schon 1983 in Peter Steins Inszenierung von Jean Genets *Les Nègres* an der Schaubühne am Lehniner Platz praktiziert. Dennoch: Wer weder Brasilien und Nelson Rodrigues noch Heiner Müller noch das alte West-Berlin genau kannte, hatte viel Assoziationsfreiraum. Dies impliziert auch die Frage: Verlangen wir von einem “ausländischen” Stück, einem Stück aus einem anderen Kulturkreis, immer so etwas wie Nachhilfeunterricht in Geographie, Geschichte und Gesellschaft? Diese Erwartung wurde bei Castorf enttäuscht, diese Art von Volkshochschultheater ist Castorfs Sache nicht.

Und dennoch hat die Aufführung etwas bewirkt. Für die Schauspieler wie für die Zuschauer war die von der brasilianischen *chanchada* und *telenovela* beeinflusste Spielweise, die Castorfs Regie ohnehin sehr entgegenkommt, eine Bereicherung: eine “Vitaminspritze”, wie Castorf seinen gesamten Brasilienaufenthalt bezeichnete (Pilz / Teicke 2007). Castorfs Neugierde, seine Suche nach Neuem, nach Anregung teilte sich mit. Auch wenn er Rodrigues benutzte – “Ich beschäftige mich ja mit Rodrigues, um wieder einen anderen Diskurs, andere

theatrale Formen zu finden“ (Pilz / Teicke 2007) –, gelang es ihm, sowohl Nelson Rodrigues' dramatisches Werk als auch eine andere, eine brasilianische Theatersprache, die er und seine Schauspieler sich einverleibten, bei uns bekannter zu machen. Und das war deutlich zu sehen, sowohl bei *Anjo negro* als auch in der szenischen Lesung von *Begräbnis erster Klasse*. Insgesamt ist Castorfs Beschäftigung mit Brasilien und dem brasilianischen Theater eine große Bereicherung für das deutsche Theater und den Umgang mit Texten unterschiedlicher Kulturen, ihrer vorurteilsfreien Begegnung. Er könnte damit eine Bresche geschlagen haben für weitere Inszenierungen von Nelson Rodrigues' Texten oder anderen brasilianischen Stücken.

Die Variabilität im Verhältnis von literarischem Textsubstrat zu inszeniertem Text legt nicht nur Zeugnis ab von der Autonomie des Co-Autors Regisseur, sondern sagt auch vieles über gesellschaftliche Systeme und die Bedingungen an öffentlichen und privaten Theatern aus. Drei Inszenierungen etwas älteren Datums seien hier kurz skizziert; sie geben Auskunft über deutsche Theaterproduktionsprozesse und die Perspektiven eines brasilianischen Textes auf deutschen Bühnen.

Plínio Marcos' *Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* (*Dois perdidos numa noite suja*, 1967; dt. 1985, 1987) ist bei uns seit 1987 ein gern gespieltes Stück zum Thema soziale Ausgrenzung und Gewalt. Der Erfolg erklärt sich sicher auch damit, dass es sich um ein Zweipersonenstück handelt, das mit jungen Schauspielern schnell und ohne großen Aufwand auf der Experimentierbühne eines Staatstheaters, aber auch von *Off-* und *Off-Off-*Theatern billig zu produzieren ist. Marcos' Figuren, an den Rand der Wegwerfgesellschaft Gedrängte, klagen nicht solidarisch die Verhältnisse an, sondern sie zerfleischen sich gegenseitig, zunächst verbal. In *Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* spielen zwei *outcasts* einander so übel mit, wie ihnen die Gesellschaft mitgespielt hat: der naive Provinzler Tonho, der meint, um es im Leben zu etwas zu bringen, genügen ein paar Schuhe, und der zynische kleine Ganove Paco, der ihm einredet, diese Schuhe könne er durch Überfälle auf Liebespärchen im Stadtpark bekommen.

*Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* erlebte seine deutschsprachige Erstaufführung in der damals noch existierenden DDR, im April 1988 am Theater der Bergarbeiter in Senftenberg, als finsternes Nachtasyl. Ein Leutnant der Nationalen Volksarmee (NVA) kommentierte in der Pause vor seinen Soldaten: „In diesem Stück wird uns der Kapitalismus musterhaft vorgeführt, die Konvertierung eines Ausgebeuteten zum Ausbeuter“ (Mitschrift des Verf.). Die „west-deutsche“ Erstaufführung, so der Sprachgebrauch damals, fand 1990 am Schauspielhaus Köln, in einer ehemaligen Kontorhalle, statt. Zu bestaunen war eine

aufwendige Stadttheaterinszenierung des Elends. Zivilisationsmüll, prall gestopfte Plastikmüllsäcke und Coca-Cola-Dosen türmten sich auf einer Spielfläche von ungefähr 200 m<sup>2</sup>. Sperrmüllmöbel waren in schummrigen Licht liebevoll arrangiert, Regenwasser rann fadendünn über den abblätternden Putz von den Wänden. Der Bühnenbildner (Herbert Neubecker) erwies sich als ein deutlicher Nachfahre von Karl Ernst Herrmanns Ästhetik der exuberanten Morbidität. Den Figuren Tonho und Paco war die Ausweglosigkeit ihrer Existenz kaum anzusehen. Tonho wirkte wie ein schwerbewaffneter Bankräuber und Geiselnnehmer, Paco wie ein der forensischen Abteilung eines psychiatrischen Landeskrankenhauses entwichener gemeingefährlicher Psychopath.

In einer Inszenierung in West-Berlin war die Übertragung von einem räumlichen und zeitlichen Kontext in einen anderen geglückt. 1988 hatte Orhan Güner *Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* mit dem türkischen Kulturensemble Berlin im Ballhaus Naunynstrasse inszeniert, mitten im türkischen Kiez. Bei Orhan Güner und seinem Bühnenbildner (Jochen Max) hausten Tonho und Paco nicht mehr in einer billigen Absteige, wie es das Original verlangt, sondern campierten in einem Autowrack, einem alten VW-Bus, am Straßenrand oder einer wilden Deponie. Damit hatten Regisseur und Bühnenbildner die Marginalisierung noch verstärkt, aus den Protagonisten schon Obdachlose gemacht. Der türkische Regisseur hatte für den restringierten Code der Figuren des brasilianischen Originals eine kongeniale "Übersetzung" gefunden, indem er seine türkischen Schauspieler Deutsch sprechen ließ: Deutsch mit türkischem Akzent, "Ausländerdeutsch", eine schlüssige Analogie für die mangelnde Sprachkompetenz der Protagonisten. Eine Verallgemeinerung der Randsituation anderer "ausländischer Mitbürger" war dem Regisseur durch die Semantisierung der Musik gelungen: Paco spielte nicht wie im Original Mundharmonika, sondern sang zur Gitarre portugiesische Fados.

Damit war Güner mit einem brasilianischen Text mitten in Berlin, mitten in Deutschland angekommen. Plínio Marcos' Drama barg auf inhaltlicher Ebene innovatives Potential: Es war damals das erste Stück, das die Geschichte von Ausgestoßenen derart schonungslos, aggressiv und radikal erzählte und Szenen einer brasilianischen Großstadt als Drohkulisse künftiger gesellschaftlicher Entwicklung in Europa lesbar machte. Man muss, besonders in Berlin, heute nicht weit um sich blicken, um zu erkennen, wie aktuell *Zwei Verlorene in einer schmutzigen Nacht* ist, ahmen die europäischen Metropolen doch inzwischen die soziale Realität von Megastädten wie São Paulo nach.

Wenn ein Regisseur sich entschließt, vor deutschem Publikum ein Stück aus einer anderen Kultur zu inszenieren, stellt sich zwangsläufig die Frage: Warum

und wozu wählt er dieses und kein anderes Stück? Die Entscheidung, ein Stück aus einer fremden Kultur zu inszenieren, ist nicht nur eine ästhetische, sondern letztlich immer auch eine politische Entscheidung. Sich einer fremden Kultur oder einzelner, disparater Elemente dieser Kultur bloß als Material zu bedienen, kann im Extremfall als eine Form des Neo-Kolonialismus erscheinen. Doch auch gut gemeintes Engagement läuft Gefahr, sich in Stereotypen zu verfangen und den Blick auf das Fremde zu verstellen.

So ist es von unschätzbarem Wert, wenn brasilianische Regisseure mit deutschen Schauspielensembles arbeiten, wie es umgekehrt äußerst produktiv ist, wenn deutschsprachige Regisseure und Dramaturgen, die in der deutschen, der europäischen Theatertradition groß geworden sind, sich auf eine andere Theatertradition einlassen. Erwähnt seien – stellvertretend für die zahlreichen, von den Goethe-Instituten in Brasilien entwickelten effektiven Tandem-Produktionen – Peter Palitzschs Inszenierung *A verdadeira vida de Jonas Wenka* (1986) nach Bertolt Brechts Fragment *Das wirkliche Leben des Jakob Geherda* (1935/36) am Teatro Tapa in Rio de Janeiro und Johann Kresniks “Choreographisches Theater” *Zero ao quadrado* (1992) mit dem Balé da Cidade am Teatro Municipal de São Paulo nach Ignácio de Loyola Brandãos berühmtem Großstadtdroman *Zero* (1975) wie umgekehrt das von Fernando Bonassi auf der Grundlage seines Romans *Subúrbio* (1994) entwickelte Drehbuch für Johann Kresniks *Subúrbio/Niemandsland* (1998) am Hamburger Schauspielhaus und das von Márcio Aurélio 1998 am Nationaltheater Weimar mit dem brasilianischen Tänzer Ismael Ivo in der Hauptrolle als Tanztheaterabend inszenierte Drama *Kuß im Rinnstein* (1987) nach Nelson Rodrigues’ *O beijo no asfalto* (1961).

Schon an diesen Beispielen lässt sich die produktive Einflussnahme des brasilianischen auf das deutsche Theater wie des deutschen auf das brasilianische Theater bestätigen; lässt sich dokumentieren, dass aus dem Aufeinandertreffen kultureller Differenz etwas Neues entstehen kann, dass eigene und fremde Theatertraditionen und kulturelle Praktiken sich nachhaltig gegenseitig befördern können. Hier nimmt neben dem Theater auch der zeitgenössische Tanz Brasiliens eine herausragende Stellung ein. Das von Wagner Carvalho in Zusammenarbeit mit Björn Dirk Schlüter 2003 organisierte und seither im Rhythmus von zwei Jahren stattfindende Festival des zeitgenössischen brasilianischen Tanzes “move berlin” ist ein überregional wahrgenommenes, aus Berlin nicht mehr wegzudenkendes Kulturereignis, mit Workshops und Diskussionsrunden auch eine internationale Plattform für Fachleute.

Der größte Einfluss, den das brasilianische Theater in Deutschland geleistet hat, wurde noch nicht erwähnt, wobei man vielleicht nicht von "brasilianischem Theater", sondern von "Theater aus Brasilien" sprechen sollte; Theater, das von einem Brasilianer in Brasilien und aufgrund seiner Exilsituation auch in anderen lateinamerikanischen Ländern entwickelt wurde, jedoch aus dem politisch-historischen und soziokulturellen Kontext Brasiliens heraus entstand: Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* (1979; *Teatro do oprimido*, 1974). Ohne Übertreibung kann man behaupten, Boal ist *der* brasilianische Theatertheoretiker, Theaterpraktiker und Theaterpädagoge, der nicht nur das deutsche Theater, sondern auch das europäische Theater, ja das Theater weltweit am meisten beeinflusst hat. Das politische Theater hat in Deutschland in den 1980er Jahren durch Augusto Boals *Teatro do oprimido* einen neuen Input bekommen. Seine Theatertheorie wurde in der für den linken Diskurs in der Bundesrepublik Deutschland jener Jahre wichtigsten Buchreihe, der "edition suhrkamp" publiziert, also in einer Reihe mit Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Max Horkheimer, Ronald Laing, Claude Lévi-Strauss, Herbert Marcuse, Alexander Mitscherlich, Gershom Scholem, Peter Weiss u.a. Das war entscheidend. Boals erster öffentlicher Auftritt fand in Deutschland im Frühjahr 1979 während des von der UNESCO und dem ITI veranstalteten "Theater der Nationen" in Hamburg statt. Das war der beste Start für Boal in Deutschland. Bis heute wurden von Boals deutscher Ausgabe seines *Theater der Unterdrückten* ca. 50.000 Exemplare verkauft, für Theatertheorie eine beachtliche Zahl. Damals blickte Europa nach Lateinamerika: Menschenrechtsverletzungen, Verfolgung, Folter und politische Morde in Argentinien, Chile, Paraguay, Uruguay, Nicaragua, schließlich die *abertura* in Brasilien.

*Theater der Unterdrückten*, das sind exemplarisch das Forumtheater (*teatro foro*), das Unsichtbare Theater (*teatro invisível*) und das Legislative Theater (*teatro legislativo*), drei Formen eingreifenden, eminent politischen Theaters, die verwirklichen, was Bertolt Brecht und Erwin Piscator vor Augen schwebte: das Theater in die Vorstädte zu tragen und das Theater zu einem Parlament zu machen. Es gibt kein Theater offener Dramaturgie mit gesellschaftsveränderndem Ansatz, das sich so an der Schnittschnelle, auf der Grenze zwischen Fiktion und Realität bewegt und auch die hierarchischen Strukturen des Theaters selbst hinterfragt, die Rolle von Autor, Regisseur, Akteur und Zuschauer neu definiert. In Deutschland existieren zahlreiche Gruppen, die mit den Techniken des *Theaters der Unterdrückten* im Alltag operieren, fern vom Medienrummel, subversiv, fast klandestin, so wie es zahlreiche Gruppen und Organisationen gibt, die die

Methoden des *Theaters der Unterdrückten* in Schulen, im Gefängnis, in sozialen Einrichtungen und natürlich auch im Theater anwenden. Meist handelt es sich dabei um *Off*-Theater, denn Staatstheater haben häufig Berührungsängste. Immer werden brisante aktuelle Themen und Probleme wie Hartz IV, Zeitarbeit, Diskriminierung muslimischer Kinder oder Ausländerrecht szenisch diskutiert und wie beim *teatro legislativo* anschließend unter der Anwesenheit prominenter Politiker und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens mit Talkshow-Techniken argumentativ hinterfragt und diskutiert, um gemeinsam mit Verantwortlichen Direktiven zu erarbeiten, die institutionell debattiert und umgesetzt werden sollen. Der Ansatz wird inzwischen viel beachtet, von den Medien aufgegriffen und setzt die Politik unter Druck – was man von Staatstheateraufführungen nur selten sagen kann.

Das *Theater der Unterdrückten* ist in allen wichtigen Theaterlexika beschrieben; fast unnötig zu sagen, dass Augusto Boal in vielen Ländern zu den wichtigsten Theaterleuten des 20. Jahrhunderts gehört. Wenn Augusto Boal, der im Mai 2009 starb, bei uns auftrat, wurde er als lebende Theaterlegende angekündigt. Deutschland wäre nicht Deutschland, wenn man nicht auch seine *Lectures* über das *Theater der Unterdrückten* lange im Voraus auf den Tag genau verbindlich hätte buchen können: Parkett, Reihe 11 links, Platz 7.

## Literaturverzeichnis

- Atzpodien, Uta (2005): *Szenisches Verhandeln. Brasilianisches Theater der Gegenwart*. Bielefeld.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London.
- Boal, Augusto (1979): *Theater der Unterdrückten*. Hrsg. und Übers.: Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt am Main.
- Hart, Klaus (2007): "Castorf – viel Lärm um Nichts". In: <<http://www.hart-brasilientexte.de/2008/02/22/castorf-viel-larm-um-nichts/#more-135>> (30/04/2010).
- Heibert, Frank (Hrsg.) (1990): *Teatro/Paraíso. Colóquio de Teatro Brasil-Alemanha – Theater/Paradies. Deutsch-Brasilianisches Theater-Colloquium*. Berlin.
- Laudenbach, Peter (2008): "Theater heute, gestern und nächste Saison". In: *Tip Berlin*, 16.8., S. 64.
- Küpper, Klaus (Hrsg.) (1994): *Bibliographie der brasilianischen Literatur*. Frankfurt am Main.
- Mürdter, Barbara (2007): "Was es heißt, schwarz zu sein". In: <[http://aufmerksamkeitsoekonomie.blogspot.com/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://aufmerksamkeitsoekonomie.blogspot.com/2007_07_01_archive.html)> (30/04/2010).
- Nord, Christina (2007): "Der Aufstand als Heimat". In: <<http://www.taz.de/index.php?id=kuenste&art=1303&id=501&cHash=2ele746a17&type=98>> (18/08/2008).

- Pilz, Dirk / Teicke, Friedhelm (2007): "Meine Priester, meine Volksbühne, meine Anarchie". In: <<http://buehne.zitty.de/2607/buehne—hintergrundinterview.html>> (30/04/2010).
- Thorau, Henry (2003): "Ignácio de Loyola Brandãos Roman *Zero* als deutsches Tanztheater in Brasilien". In: Grossegeesse, Orlando / Koller, Erwin / Malheiro, Armando / Matos, Mário (Hrsg.): *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*. Braga, Bd. I, S. 283-298.